Spinoza y las tres "Éticas" *

Gilles Deleuze

"No soy un Spinoza cualquiera para hacer enredos".
Chéjov, *La boda.*

En una primera lectura, puede ocurrir que la *Etica* parezca un largo movimiento continuo que va casi derecho, de una potencia y de una serenidad incomparables, pasando y volviendo a pasar por definiciones, axiomas, postulados, proposiciones, demostraciones, corolarios y escolios, arrastrando todo en su grandioso curso. Es como un río que a veces se despliega, a veces se divide en mil brazos; a veces acelera y a veces se hace más lento, pero afirmando siempre su unidad radical. Y parece que el latín de Spinoza, aparentemente escolar, constituye el navío sin edad que sigue al río eterno. Pero a medida que las emociones invaden al lector, o bien mediante una segunda lectura, esas dos impresiones se revelan erróneas. Este libro, uno de los más grandes del mundo, no es como se creía en principio: no es homogéneo, rectilíneo, contínuo, sereno, navegable, lenguaje puro y sin estilo.

*Texto tomado de *Critique et Clinique*, Gilles Deleuze, Minuit, Col. Paradoxe, Paris, 1993, pp. 172-187.

La *Etica* presenta tres elementos que no son solamente contenidos, sino formas de expresión: los Signos o afectos; las Nociones o conceptos; las Esencias o perceptos. Ellos corresponden a los tres géneros de conocimiento, que son también modos de existencia y de expresión.

Un signo, según Spinoza, puede tener varios sentidos. Pero es siempre un *efecto*. Un efecto es, en primer lugar, la huella de un cuerpo sobre otro, el estado de un cuerpo en cuanto sufre la acción de otro cuerpo: es una *affectio*, por ejemplo el efecto del sol sobre nuestro cuerpo, que "indica" la naturaleza del cuerpo afectado y "envuelve" sólo la naturaleza del cuerpo afectante. Conocemos nuestras afecciones por ideas que tenemos, sensaciones o percepciones, sensaciones de calor, de color, percepción de forma y de distancia (el sol está alto, es un disco de oro, está a doscientos pies...). Podríamos llamarlos, por comodidad, signos *escalares*, puesto que expresan nuestro estado en un momento del tiempo y se distinguen así de otro tipo de signos: ocurre que el estado actual es siempre un corte en nuestra duración y determina de este modo un aumento o una disminución, una expansión o una restricción de nuestra existencia en la duración, en relación al estado precedente por más próximo que esté. No es que comparemos los dos estados en una operación reflexiva, sino que cada estado de afección determina un pasaje a un "más" o a un "menos": o bien el calor del sol me colma, o bien su quemadura me provoca rechazo. La afección no es sólo el efecto instantáneo de un cuerpo sobre el mío; tiene también un efecto sobre mi propia duración, placer o dolor, alegría o tristeza. Se trata de pasajes, devenires, subidas y caídas, variaciones contínuas de potencia que van de un estado a otro: se los llamará *afectos* y no ya afecciones. Son signos de crecimiento y decrecimiento, signos *vectoriales* (del tipo alegría/tristeza), y no ya escalares como las afecciones, sensaciones o percepciones.

De hecho, existe una mayor cantidad de signos. Los signos escalares tienen cuatro tipos principales: unos, efectos físicos sensoriales o perceptivos que no hacen sino envolver la naturaleza de su causa; son estrictamente *indicativos*, e indican nuestra propia naturaleza más que otra cosa. En segundo lugar, nuestra naturaleza, siendo finita, sólo retiene de lo que la afecta tal o cual carácter seleccionado (el hombre animal vertical, o razonable, o que ríe). Tales son los signos *abstractivos* (*abstractifs*). En tercer lugar, siendo el signo siempre efecto, tomamos el efecto por un fin, o la idea del efecto por la causa (puesto que el sol calienta, creemos que está hecho "para" calentarnos; puesto que el fruto tiene

un gusto amargo, Adán cree que no "debía" ser comido). Esta vez se trata de efectos morales, o signos *imperativos*: ¡No comas de ese fruto! ¡Ponte al sol! Los últimos signos escalares, finalmente, son efectos imaginarios: nuestras imaginaciones y percepciones nos hacen pensar en seres suprasensibles que serían la causa última, e inversamente, nos figuramos esos seres según una imagen desmesuradamente agrandada de lo que nos afecta (Dios como sol infinito, o bien como Príncipe o Legislador). Se trata de signos *hermenéuticos* o *interpretativos*. Los profetas, que son los mayores especialistas en signos, combinan a la maravilla los abstractivos, los imperativos y los interpretativos. Un célebre capítulo del *Tratado teológico-político* vincula la potencia del cómico y la profundidad del análisis. Existen pues cuatro signos escalares de afección, que podríamos denominar: los indicios sensibles, los íconos lógicos, los símbolos morales, los ídolos metafísicos.

Existen aún dos clases de signos vectoriales de afecto, según que el vector sea de aumento o disminución, de crecimiento o decrecimiento, de alegría o tristeza. Estas dos especies de signos podrían denominarse potencias aumentativas y servidumbres disminutivas. Podría añadirse una tercera especie, los signos ambigüos o fluctuantes, cuando una afección aumenta y disminuye a la vez nuestra potencia, o nos afecta a la vez de alegría y de tristeza. Existen seis tipos de signos, o siete, que no dejan de combinarse. En particular, los escalares se combinan necesariamente con los vectoriales. Los afectos suponen siempre afecciones de donde derivan, aunque no se reduzcan a ellas.

Los caracteres comunes de todos esos signos son la asociabilidad, la variabilidad, y la equivocidad o la analogía. Las afecciones varían según las cadenas de asociación entre los cuerpos (el sol endurece la arcilla y hace derretir la cera; el caballo no es lo mismo para el guerrero que para el campesino). Incluso los efectos morales varían según los pueblos; y cada uno de los profetas tiene signos personales a los que responde su imaginación. En cuanto a las interpretaciones, son fundamentalmente equívocas, siguiendo la asociación variable que se opera entre un dato y una cosa que no está dada. Se trata de un lenguaje equívoco o de analogía, que atribuye a Dios un entendimiento y una voluntad infinitos, conforme la imagen agrandada de nuestro entendimiento y de nuestra voluntad: un equívoco semejante al que encontramos entre el perro, animal que ladra, y el Perro, constelación celeste. Si los signos, como las palabras, son convencionales, es justamente porque operan sobre los signos

naturales clasificándolos solamente en función de la variabilidad y de la equivocidad: los signos convencionales son Abstractos que fijan una constante relativa para cadenas de asociación variables. La distinción convencional/natural no es determinante para los signos, no más que la distinción Estado social/estado de naturaleza; incluso los signos vectoriales pueden depender de convenciones como las recompensas (aumento) y los castigos (disminución). Los signos vectoriales en general, es decir los afectos, entran en asociaciones variables tanto como las afecciones: lo que para una parte del cuerpo es crecimiento, para otra parte puede ser disminución; lo que en uno es servidumbre, en otro es potencia, y a una subida puede sucederse una caída e inversamente.

Los signos *no tienen objetos por referentes directos*. Son estados del cuerpo (afecciones) y variaciones de potencia (afectos) que remiten unos a otros. Los signos remiten a los signos. Tienen por referentes confusas mezclas del cuerpo y variaciones oscuras de potencia, siguiendo el orden del Azar, de encuentros fortuitos entre los cuerpos. Los signos son efectos: efecto de un cuerpo sobre otro en el espacio o afección; efecto de una afección sobre una duración o afecto. Continuando a los Estoicos, Spinoza quiebra la causalidad en dos cadenas bien distintas: los efectos entre ellos, a condición de tomar a su vez las causas entre ellas. Los efectos remiten a los efectos como los signos a los signos: consecuencias separadas de sus premisas. Por otra parte, es necesario comprender "efecto" no sólo causalmente sino también ópticamente. Los efectos o los signos son *sombras* que se manifiestan en la superficie de los cuerpos, siempre entre dos cuerpos. La sombra está siempre en el borde. Es siempre un cuerpo el que hace sombra a otro. Conocemos también a los cuerpos por sus sombras sobre nosotros, y es por nuestra sombra que nos conocemos a nosotros mismos, a nuestro cuerpo. Los signos son *efectos de luz* en un espacio lleno de cosas que se chocan al azar. Si Spinoza se distingue esencialmente de Leibniz es porque éste, próximo a una inspiración barroca, ve en lo Sombrío ("fuscum subnigrum") una matriz, una premisa, de donde saldrán el claro-oscuro, los colores, e incluso la luz. En Spinoza por el contrario todo es luz, y lo Sombrío no es más que sombra, un simple efecto de luz, un límite de la luz sobre los cuerpos que la reflejan (afección) o la absorben (afecto): se halla más próximo de Bizancio que del Barroco. En lugar de una luz que sale de grados de sombra por acumulación del rojo, tenemos una luz que crea grados de sombra azul. El claro-oscuro mismo

es un efecto de aclaramiento o ensombrecimiento de la sombra: son las variaciones de potencia o signos vectoriales que constituyen los grados de claro-oscuro, siendo el aumento de potencia aclaramiento y la disminución de potencia un ensombrecimiento.

Si se considera el segundo elemento de la *Etica*, se ve surgir una oposición determinante con los signos: *las nociones comunes son conceptos de objetos*, y los objetos son causas. La luz no es ya reflejada o absorbida por cuerpos que producen sombra; vuelve transparentes a los cuerpos revelando su "estructura" íntima (*fabrica*). Es el segundo aspecto de la luz; y el entendimiento es aprehensión verdadera de las estructuras del cuerpo, mientras que la imaginación sería sólo la captación de la sombra de un cuerpo sobre otro. También aquí se trata de óptica, pero de una geometría óptica. La estructura, en efecto, es geométrica, y consiste en líneas sólidas pero que se forman y se deforman y actúan como causa. Lo que constituye la estructura es una relación compuesta de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, que se establece entre las partes infinitamente pequeñas de un cuerpo transparente. Como las partes van siempre por infinidades más o menos grandes, hay en cada cuerpo una infinidad de relaciones que se componen y se descomponen, de modo tal que el cuerpo entra a su vez en un cuerpo más vasto, bajo una nueva relación compuesta, o al contrario, hace salir nuevamente a los cuerpos más pequeños de sus relaciones componentes. Los modos son estructuras geométricas, pero fluidas, que se transforman y se deforman en la luz a velocidades variables. La estructura es ritmo, es decir, encadenamiento de figuras que componen y descomponen sus relaciones. Es la causa de disconveniencias (*disconvenances*) entre cuerpos, cuando las relaciones se descomponen, y de conveniencias, cuando las relaciones entre ellos componen una totalidad mayor. Pero se trata de una doble dirección simultánea. El quilo y la linfa son dos cuerpos tomados bajo dos relaciones que constituyen la sangre bajo una relación compuesta, abriendo la posibilidad de que un veneno la descomponga. Si aprendo a nadar, o a bailar, es necesario que mis movimientos y mis reposos, mis velocidades y mis lentitudes tomen un ritmo común con el del mar o el de la pareja según una adaptación más o menos durable. La estructura tiene siempre muchos cuerpos en común y remite a un concepto de objeto, es decir a una noción común. *La estructura o el objeto está formada al menos por dos cuerpos*, cada uno formado por dos o muchos cuerpos hasta el infinito que se unen, siguiendo el otro sentido, en cuerpos cada vez más vastos y compuestos hasta llegar al objeto único de la Naturaleza entera,

estructura infinitamente transformable y deformable, ritmo universal, *Facies totius Naturae*, modo infinito. Las nociones comunes son universales, pero lo son "más o menos" según formen el concepto de al menos dos cuerpos, o el de todos los cuerpos posibles (ser en el espacio, ser en movimiento y en reposo...).

Así comprendidos, los modos son proyecciones. O más bien las variaciones de un objeto son las proyecciones que *envuelven* una relación de movimiento y de reposo como su invariante (involución). Y como cada relación se completa con todas las otras al infinito en un orden siempre variable, este orden es el perfil o la proyección que envuelve cada vez la faz de la Naturaleza entera, o la relación de todas las relaciones[1].

En cuanto proyección de luz, los modos son también colores, *causas colorantes*. Los colores entran en relaciones de complementariedad y de contraste que hacen que cada uno, en el límite, reconstituya el todo, y que todos se reúnan en el blanco (modo infinito) según un orden de composición, o saliendo del orden de descomposición. Es necesario decir de cada color lo que Goethe dice del blanco: es la opacidad propia del transparente puro[2]. La estructura sólida y rectilínea es necesariamente coloreada, puesto que ella es la opacidad que se revela cuando la luz vulve transparente al cuerpo. Así, se afirma una diferencia de naturaleza *entre el color y la sombra, la causa colorante y el efecto de sombra*; una "termina" adecuadamente la luz, otra la suprime en lo inadecuado. De Vermeer se ha podido decir que reemplazaba el claro-oscuro por la complementariedad y el contraste de los colores. No es que la sombra desaparezca, pero permanece como un efecto aislable de su causa, una consecuencia separada, un signo extrínseco distinto de los colores y de sus relaciones[3]. Observamos en Vermeer que la sombra se desprende y se lleva hacia adelante para encuadrar o enmarcar el fondo luminoso de que procede ("la lechera", "la pesadora de perlas", "la carta de amor"). Vermeer se opone aquí a la tradición del claro-oscuro; y en todos estos aspectos, Spinoza está infinitamente más cerca de Vermeer que de Rembrandt.

Entre los signos y los conceptos la distinción parece irreductible, insuperable, del mismo modo que en Esquilo: "No ya por un lenguaje mudo, ni por el humo de un fuego ardiente sobre una cima, sino que va a expresarse en términos claros...". Los signos o afectos son ideas inadecuadas de donde proceden verdaderas acciones. Si nos referimos al nivel de la causalidad, los signos remiten a los signos como los efectos a los efectos, según un *encadenamiento asociativo* que depende de un orden como simple encuentro por azar de los cuerpos físicos. Pero los conceptos remitesn a los conceptos o las causas a las causas según un *encadenamiento llamado automático*, determinado por el orden necesario de relaciones o de proporciones, por la sucesión determinada de

sus transformaciones y deformaciones. Pareciera que, contrariamente a lo que creemos, los signos y los afectos no son y no pueden ser un elemento positivo de la *Etica*, menos aún una forma de expresión. El género de conocimiento que constituyen es apenas un conocimiento, o más bien una experiencia donde encontramos por azar ideas confusas de mezclas entre cuerpos, toscos imperativos de evitar tal mezcla y procurar tal otra, e interpretaciones más o menos delirantes de esas situaciones. Se trata de un lenguaje material afectivo más que de una forma de expresión, que recuerda a gritos más que al discurso del concepto. Parece que si los signos-afectos intervienen en la *Etica* es sólo para ser severamente criticados, denunciados, reenviados a su noche en la que la luz rebota, o perece.

Sin embargo esto no puede ser así. El libro II de la *Etica* expone las nociones comunes comenzando por "las más universales" (las que convienen a todos los cuerpos): supone que los conceptos ya están dados, de donde la impresión de que no deben nada a los signos. Pero cuando preguntamos *cómo* llegamos a formar un concepto, o cómo remontamos de los efectos a las causas, es necesario que al menos ciertos signos nos sirvan de trampolín y que ciertos afectos nos proporcionen el impulso necesario (libro V). En el encuentro por azar entre cuerpos podemos seleccionar la idea de ciertos cuerpos que convienen con el nuestro y que nos proporcionan alegría, es decir, que aumentan nuestra potencia. Y sólo cuando nuestra potencia ha aumentado suficientemente -hasta un cierto punto sin duda variable según cada uno- entramos en posesión de esta potencia y llegamos a ser capaces de formar un concepto, comenzando por el menos universal (conveniencia de nuestro cuerpo con *uno* diferente), sin perjuicio de lograr después conceptos cada vez más amplios, siguiendo el orden de composición de las relaciones. Hay una *selección* de afectos pasionales y de ideas de los que ellos dependen, que debe liberar las alegrías -signos vectoriales de aumento de potencia- y rechazar las tristezas -signos de disminución-: esta selección de afectos es la condición misma para salir del primer género de conocimiento y alcanzar el concepto, adquiriendo en ello una potencia suficiente. Los signos de aumento siguen siendo pasiones y las ideas que suponen siguen siendo inadecuadas: pero son precursores de las nociones, las sombras precursoras. Por lo tanto, incluso cuando las nociones comunes sean alcanzadas y deriven de allí acciones de un nuevo tipo, las ideas inadecuadas y los afectos pasionales, es decir los signos, no desaparecerán, tampoco las inevitables tristezas. Subsistirán, acompañarán a las nociones, pero perderán su carácter exclusivo y tiránico en favor de las nociones y de las acciones. Hay algo en los signos que a la vez prepara y acompaña a los conceptos. Los rayos de luz son a la vez preparados y acompañados por procesos que continúan operando en la

sombra. *Los valores del claro-oscuro se reintroducen* en Spinoza, puesto que la alegría en cuanto pasión es un signo de aclaramiento que nos conduce a la luz de las nociones. Y la *Etica* no puede abstenerse de una forma de expresión pasional y por signos, única capaz de llevar a cabo la indispensable selección sin la que permaneceríamos condenados al primer género.

Esta selección es muy dura y muy difícil. Ocurre que las alegrías y las tristezas, los aumentos y las disminuciones, los aclaramientos y los ensombrecimientos, a menudo son ambiguos, parciales, cambiantes, mezclados unos con otros. Y sobre todo existe tanta gente que no puede asentar su poder más que sobre la tristeza y la aflicción, sobre la disminución de potencia de los otros, sobre el ensombrecimiento del mundo: tanta gente que hace como si la tristeza fuera una promesa de alegría, e incluso una alegría en sí misma. Gente que instaura el culto de la tristeza, de la servidumbre o de la impotencia, de la muerte. Que no deja de emitir y de imponer signos de tristeza que presenta como ideales y alegría a las almas que ha vuelto enfermas. Así, la pareja infernal, el Déspota y el Sacerdote, terribles "jueces" de la vida. La selección de signos o de afectos como primera condición del nacimiento del concepto, no implica pues solamente el esfuerzo personal que cada uno debe hacer sobre sí mismo (Razón), sino una lucha pasional, un combate afectivo inexpiable a riesgo de morir allí, donde los signos enfrentan a los signos y los afectos se entrechocan con los afectos para que sea salvada un poco de alegría que nos haga salir de la sombra y cambiar de género. Los gritos del lenguaje de los signos marcan esta lucha de pasiones, de alegrías y tristezas, de aumentos y disminuciones de potencia.

La *Etica*, al menos casi toda la *Etica*, está escrita en nociones comunes, comenzando por las más generales y desarrollando sin cesar sus consecuencias. Supone nociones comunes adquiridas o dadas. La *Etica* es el discurso del concepto. Es un sistema discursivo y deductivo. De donde su aspecto de extenso río, tranquilo y potente. Las definiciones, los axiomas, los postulados, las proposiciones, demostraciones y corolarios forman un curso grandioso. Y cuando uno u otro de estos elementos trata de ideas inadecuadas o pasiones, es para denunciar una insuficiencia, para rechazarlas tanto como sea posible, como depósitos en las orillas. Pero hay otro elemento que sólo en apariencia es de la misma naturaleza que los precedentes. Se trata de los "escolios", que se insertan por tanto en la cadena demostrativa pero de los que el lector percibe inmediatamente que tienen un tono completamente distinto. Se trata de otro estilo, casi de otra lengua. Operan en la sombra, se esfuerzan por separar lo que nos impide acceder a las nociones comunes de lo que, por el contrario, nos permite acceder a ellas; lo que disminuye de lo que aumenta nuestra potencia; los signos tristes de nuestras servidumbres de los signos alegres de nuestras

liberaciones. Denuncian a los personajes que se hallan tras nuestras disminuciones de potencia, esos que tienen interés en mantener y propagar la tristeza, el déspota y el sacerdote. Anuncian el signo o la condición del hombre nuevo, aquel que ha aumentado su potencia tanto como para poder formar conceptos y convertir los afectos en acciones.

Los escolios son ostensivos y polémicos. Si es cierto que con frecuencia los escolios remiten a los escolios, vemos que constituyen por ellos mismos una cadena específica, distinta de la de los elementos demostrativos y discursivos. A la inversa, las demostraciones no remiten a los escolios sino a otras demostraciones, definiciones, axiomas y postulados. Si los escolios se interesan en la cadena demostrativa, no es tanto porque forman parte de ella sino para cortarla y recortarla en virtud de su naturaleza propia. Es como una cadena rota, discontinua, subterránea, volcánica, que interrumpe a intervalos regulares la cadena de elementos demostrativos, la gran cadena fluvial y continua. Cada escolio es un faro que intercambia sus señales con los otros, a distancia y a través del flujo de las demostraciones. Es como una lengua de fuego que se distingue de una lengua de agua. Sin duda en apariencia es el mismo latín, pero podría creerse que en los escolios se trata de un latín traducido del hebreo. Los escolios forman por sí mismos un libro de la Cólera y del Reír, como si fuera la contra-Biblia de Spinoza. Libro de Signos que acompaña sin cesar a la Etica más visible -al libro del Concepto-, y que no surge por su cuenta más que en puntos de explosión. Se trata de un elemento perfectamente positivo y una forma de expresión autónoma en la composición de la doble Etica. Los dos libros, las dos *Eticas*, coexisten; uno desarrollando las nociones libres conquistadas a la luz de las transparencias, mientras que el otro, en lo más profundo de la mezcla oscura de los cuerpos, prosigue el combate entre las servidumbres y las liberaciones. Al menos dos *Eticas*, que tienen un mismo y único sentido pero no la misma lengua, como dos versiones del lenguaje de Dios.

Robert Sasso acepta el principio de una diferencia de naturaleza entre la cadena de escolios y el encadenamiento demostrativo. Pero remarca que no es posible considerar al encadenamiento demostrativo mismo como un curso homogéneo, continuo y rectilíneo, que se desarrollaría libre de turbulencias y accidentes. No sólo porque los escolios, haciendo irrupción en la serie de las demostraciones, lleguen a romper su curso aquí o allá. El concepto en sí mismo, dice Sasso, pasa por momentos muy variables: definiciones, axiomas, postulados, demostraciones, más o menos lentos o rápidos[5]. Y ciertamente Sasso tiene razón. Podríamos distinguir *estaciones*, *brazos*, *codos*, *bucles*, precipitaciones y disminuciones de velocidades, etcétera. Los prefacios y apéndices, que marcan el comienzo y el fin de las grandes partes, son como estaciones donde el navío

sobre el río deja subir a nuevos pasajeros y descender a los viejos; se opera allí con frecuencia la unión de demostraciones y escolios. Los brazos aparecen cuando una misma proposición puede ser demostrada de diferentes modos. Y los codos cuando hay un cambio de orientación del río: merced a un codo, una sóla sustancia para todos los atributos puede ser planteada, mientras que más arriba cada atributo podía tener una sustancia, y una solamente. Del mismo modo, un codo introduce la física de los cuerpos; los corolarios por su parte constituyen derivaciones que aparecen como un bucle sobre la proposición demostrada. Las series de demostraciones, en fin, testimonian velocidades y lentitudes relativas, según el río ensanche su curso o lo estreche: por ejemplo, Spinoza sostendrá siempre que no se puede partir de Dios, de la idea de Dios, sino que es necesario llegar allí *lo más rápido posible*. Hay aquí demasiadas figuras que distinguir. Sin embargo, cualquiera sean esas variedades, se trata del mismo río que perdura a través de todos sus estados y que forma la *Etica* del concepto o del segundo género de conocimiento. Es por esto que creemos que la diferencia de los escolios con los otros elementos es la más importante, porque en última instancia es ella la que rinde cuentas de las diferencias entre elementos demostrativos. El río no conocería tantas aventuras sin la acción subterránea de los escolios. Son ellos quienes escanden las demostraciones, aseguran los giros. Toda la *Etica* del concepto, en su variedad, tiene necesidad de una *Etica* de los signos en su especificidad. La variedad del curso de las demostraciones no corresponde término a término a las sacudidas y empujones de los escolios, y por lo tanto los supone, los envuelve.

Pero quizás existe aún una tercera *Etica*, representada por el libro V, encarnada en el libro V, o al menos en una gran parte del libro V. No es como las otras dos, que coexisten a lo largo de todo el curso; ocupa un lugar preciso, el último. Sería desde el comienzo como el foco, el punto-focal que actuaría ya antes de aparecer. Es necesario concebir el libro V como coextensivo a todos los otros; se tiene la impresión de llegar a él, pero estaba ahí todo el tiempo, durante todo el tiempo. Es el tercer elemento de la lógica de Spinoza: no ya los signos o afectos, ni los conceptos, sino las Esencias o Singularidades, los Perceptos. Es el tercer estado de la luz. No ya los signos de sombra, ni la luz como color, sino la luz en sí misma y por sí misma. Las nociones comunes (conceptos) son reveladas por la luz que atraviesa los cuerpos y los vuelve transparentes; remiten a figuras o estructuras geométricas (*fabrica*), tanto más vivas en cuanto que transformables y deformables en un espacio proyectivo, sometidas a las exigencias de una geometría proyectiva a la manera de Desargues. Pero las esencias tienen una naturaleza completamente distintas: *puras figuras de luz*

producidas por lo Luminoso sustancial (y ya no figuras geométricas reveladas por la luz)[6]. Se ha remarcado a menudo que las ideas platónicas, incluso cartesianas, seguían siendo "táctilo-ópticas": la elevación a un mundo óptico puro pertenece a Plotino por relación a Platón, y a

Spinoza por relación a Descartes. En cuanto conciernen relaciones de proyección, las nociones comunes son ya figuras ópticas (aunque conserven todavía un mínimo de referencias tactiles). Pero las esencias son puras figuras de luz: son en sí mismas "contemplaciones", es decir contemplan tanto como son contempladas, en una unidad de Dios, del sujeto o del objeto (perceptos). Las nociones comunes remiten a relaciones de movimiento y de reposo que constituyen velocidades relativas; las esencias, por el contrario, son velocidades absolutas que no componen el espacio por proyecciones sino que lo colman de una sola vez, con un solo golpe[7]. Uno de los aportes más considerables de Jules Lagneau, es el de haber mostrado la importancia de las velocidades en el pensamiento tal como Spinoza lo concibe, aunque Lagneau conduce la velocidad absoluta a una velocidad relativa[8]. Por lo tanto, estos son los dos caracteres de las esencias: *velocidad absoluta y ya no relativa, figuras de luz y ya no figuras geométricas reveladas por la luz.* La velocidad relativa es la de las afecciones y los afectos: la velocidad de acción de un cuerpo sobre otro en el espacio, velocidad de pasaje de un estado a otro en la duración. Lo que las nociones aprehenden son las relaciones entre velocidades relativas. Pero la velocidad absoluta es una manera según la cual una esencia sobrevuela en la eternidad de sus aspectos y sus afecciones (velocidad de potencia).

Para que el libro V constituya él sólo una tercera *Etica*, no es suficiente que tenga un objeto específico; sería necesario que tome prestado un método distinto de los otros dos. No parece que este sea el caso, puesto que presenta sólo elementos demostrativos y escolios. Por lo tanto, el lector tiene la impresión de que el método geométrico toma aquí un aire salvaje e inusitado, que casi le haría creer que el libro V no es más que una versión provisoria, un borrador. Las proposiciones y demostraciones son atravesadas por hiatos tan violentos, comportan tantas elipsis y contracciones, que los silogismos parecen ser reemplazados por simples "entimemas"[9]. Y mientras más leemos el libro V, más decimos que esos rasgos no son imperfecciones en el ejercicio del método, ni atajos, sino que convienen perfectamente a las esencias, en tanto que ellas exceden cualquier orden de discursividad y de deducción. No se trata de simples procedimientos de hecho, sino de todo un procedimiento de derecho. Es que en el nivel de los conceptos, el método geométrico es una método de exposición que exige completud y saturación: por eso las nociones comunes son expuestas por ellas mismas a partir de las más universales, como en una axiomática, sin que

debamos preguntarnos cómo se llega efectivamente a *una* noción común. Pero el método geométrico del libro V es un método de invención que procede por intervalos y por brincos, hiatos y contracciones, a la manera de un perro que busca, más que de un hombre razonable que expone. Quizás excede cualquier demostración en cuanto opera en lo "indecidible".

Cuando los matemáticos no se consagran a la constitución de una axiomática, su estilo de invención presenta extraños poderes, y los encadenamientos deductivos son quebrados por extensas discontinuidades o, al contrario, violentamente contractados. Nadie negaba el genio de Desargues, pero matemáticos como Huyghens o Descartes tenían dificultad en comprenderlo. Que todo plano sea "polar" de un punto y todo punto "polo" de un plano, la demostración es aquí tan rápida que es necesario suplir todo lo que ella atraviesa. Nadie ha descripto mejor que Evariste Gailois -quien también encuentra tanta incomprensión entre sus pares- este pensamiento que traquetea, que brinca, que golpea, que aprehende esencias singulares en matemáticas: los analistas "no deducen, combinan, componen; cuando llegan a la verdad, lo hacen chocando en un lado y en otro hasta que caen allí"[10]. Y, una vez más, esos caracteres no aparecen como simples imperfecciones en lo expuesto, para hacer "más rápido", sino como las potencias de un nuevo orden de pensamiento que conquista una velocidad absoluta. Nos parece que el libro V es un testimonio de este pensamiento, irreductible al que se desenvuelve por nociones comunes a lo largo de los cuatro primeros libros. Si los libros, como dice Blanchot, tienen por correlato "la ausencia de libro" (o un libro más secreto, hecho de carne y de sangre), el libro V puede ser una ausencia o ese secreto en el que los signos y los conceptos desaparecen, y las cosas se ponen a escribir para ellas mismas y por ellas mismas, atravesando intervalos de espacio.

Tomemos la proposición 10: "Mientras no nos dominen afectos contrarios a nuestra naturaleza, tenemos la potestad de ordenar y concatenar las afecciones del cuerpo según el orden propio del entendimiento". Es una falla inmensa, un intervalo que aparece entre la subordinada y la principal; pues los afectos contrarios a nuestra naturaleza nos impiden ante todo formar nociones comunes, puesto que dependen de cuerpos que disconvienen con el nuestro; por el contrario, cada vez que un cuerpo conviene con el nuestro y aumenta nuestra potencia (alegría), puede formarse una noción común a los dos cuerpos, de donde proceden un orden y un encadenamiento activos de las afecciones. En esta falla cavada voluntariamente, están las ideas de conveniencia entre dos cuerpos y de noción común restringida, que tienen sólo una presencia implícita, y no aparecen más que si se reconstituye una cadena faltante: intervalo doble. Si no hacemos esa reconstitución, si no llenamos ese blanco, no sólo la demostración

no es concluyente sino que permaneceremos indecisos para siempre sobre la cuestión fundamental: ¿cómo llegamos a formar una noción común cualquiera? ¿y por qué se trata de la noción menos universal (común a nuestro cuerpo y a *un* cuerpo distinto)? El intervalo, el hiato, tienen por función aproximar al máximo términos distantes como tales, y asegurar así una velocidad de sobrevuelo absoluta. Las velocidades pueden ser absolutas, y por lo tanto más o menos grandes. El tamaño de una velocidad absoluta se mide en función de la distancia que atraviesa de un golpe, es decir, del número de intermediarios que envuelve, sobrevuela o sobreentiende (aquí, al menos dos). Existen siempre saltos, lagunas e interrupciones como caracteres positivos del tercer género.

Otro ejemplo estaría dado por las proposiciones 14 y 22, donde esta vez se pasa por contracción de la idea de Dios como noción común más universal, a la idea de Dios como esencia más singular. Es como si saltáramos de la velocidad relativa (más grande) a la velocidad absoluta. En fin, ateniéndonos aquí a un pequeño número de ejemplos, la demostración 30 traza, alusivamente, una suerte de triángulo sublime cuyos vértices son figuras de luz (el yo, el Mundo y Dios) y cuyos lados, en cuanto distancias, son recorridos por una velocidad absoluta que a su vez se revela como la más grande. Los caracteres especiales del libro V, su manera de exceder el método de los libros precedentes, remiten siempre a esto: la velocidad absoluta de las figuras de la luz.

La *Etica* de las definiciones, axiomas y postulados, demostraciones y corolarios, es un libro-río que desenvuelve su curso. Pero la *Etica* de los escolios es un libro de fuego, subterráneo. La *Etica* del libro V es un libro aéreo, de luz, que procede por relámpagos. Una lógica del signo, una lógica del concepto, una lógica de la esencia: la Sombra, el Color, la Luz. Cada una de las tres *Eticas* coexisten con las otras y se continúa en las otras, a pesar de sus diferencias de naturaleza. Es un sólo y mismo mundo. Cada una tiende pasarelas para atravesar el vacío que las separa.

Notas

[1] Yvonne Toros (*Spinoza et l'espace projectif*, tesis Paris-VIII), hace valer diversos argumentos para mostrar que la geometría que inspira a Spinoza no es la de Descartes, ni tampoco la de Hobbes, sino una geometría proyectiva óptica a la manera de Desargues. Estos argumentos parecen decisivos y, como lo veremos, encierran una nueva comprensión del spinozismo. En un trabajo precedente (*Espace*

et transformation: Spinoza, Paris-I), Y. Toros confrontaba a Spinoza y Vermeer, y esbozaba una teoría proyectiva del color en función del *Traité del arc-en-ciel.*

[2] Goethe, *Traité des couleurs*, ed. Triades, § 494. Y sobre la tendencia de cada color a reconstituir el todo, cf. § 803-815.

[3] Cf. Ungaretti (*Vermeer*, ed. de l'Echoppe): "color que ve como un color en sí, como luz, y en el que ve también, en que aísla, cuando es vista, la sombra...". Se remite también a la pieza de teatro de Gilles Aillud, *Vermeer et Spinoza*, ed. Bourgois.

[4] Esquilo, *Agamemnon*, 495-500.

[5] Cf. Robert Sasso, "Discours et non-discours de l'Ethique", *Revue de Sinthése*, Nº 89, enero de 1978.

[6] La ciencia reencuentra este problema de figuras geométricas y figuras de luz (así, en *Durée et simultanéité*, cap. V, Bergson puede decir que la teoría de la Relatividad invierte la subordinación tradicional de figuras de luz a figuras geométricas sólidas). En arte, el pintor Delaunay opone las figuras de luz a las figuras geométricas del cubismo, tanto como a las del arte abstracto.

[7] Yvonne Toros (cap. VI) marca precisamente dos aspectos o dos principios de la geometría de Desargues: uno, de homología, concerniente a las proyecciones; otro, que será nombrado como "dualidad", concerniente a la correspondencia de la línea con el punto, del punto con el plano. Es aquí que el paralelismo recibe una nueva comprensión, puesto que se establece entre un punto en el pensamiento (idea de Dios) y un desarrollo infinito en la extensión.

[8] Jules Lagneau, *Célèbrees leçons et fragments*, PUF, p. 67-68 (la "rapidez del pensamiento", de lo que no encontramos el equivalente más que en la música, y que reposa menos sobre el absoluto que sobre lo relativo).

[9] Cf. Aristóteles, *Premiers analytiques*, II, 27: el entimema es un silogismo en el que una u otra premisa está sobreentendida, ocultada, suprimida, elidida. Leibniz retoma la cuestión (*Nouveau Essais*, I, cap. 1, § 4 y 19), y muestra que el hiato no se forma sólo en lo expuesto sino en nuestro pensamiento mismo, y que "la fuerza de la conclusión consiste en parte en lo que se suprime".

[10] Cf. textos de Gailois en André Dalmas, *Evariste Gailois*, Frasquelle, p. 121 y p. 112 ("indicamos sin cesar la marcha de los cálculos y prevemos los resultados sin poderlos efectuar jamás..."), p. 132 ("también en las dos memorias y sobre todo en la segunda, encontramos con frecuencia la fórmula *yo no sé*..."). Habría aquí un estilo, incluso en matemáticas, que se definiría por modos de hiatos, de elisión y de contracción en el pensamiento como tal. En relación con esto encontramos preciosas indicaciones en G. G. Granger, *Essai d'una philosophie du style*, Odile Jacob, aunque el autor tiene una concepción completamente distinta del estilo en matemáticas.

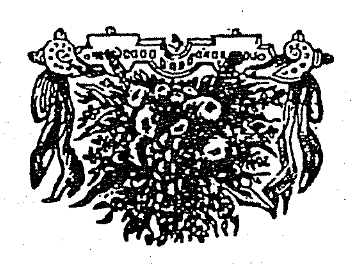
Traducción de Diego Tatián

B. D. S.

OPERA

POSTHUMA,

Quorum series post Præfationem exhibetur.



CIↃ IↃ C LXXVII.

[Portada de la primera edición de las *Obras póstumas*, año 1677]